

Durham Research Online

Deposited in DRO:

05 March 2015

Version of attached file:

Published Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Nitschke, Claudia (2006) 'Die Darstellung des Unlesbaren : Korrespondenzen zwischen Arnims 'Kronenwächtern' und Kafkas 'Schloß'.', Neue Zeitung für Einsiedler : Mitteilungen der Internationalen Arnim-Gesellschaft., 4/5 . pp. 7-20.

Further information on publisher's website:

<http://arnim-gesellschaft.phil-fak.uni-koeln.de/12330.html?L=1>

Publisher's copyright statement:

Additional information:

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

CLAUDIA NITSCHKE

Die Darstellung des Unlesbaren: Korrespondenzen zwischen Arnims »Kronenwächtern« und Kafkas »Schloß«

Der intertextuell und historisch ausgiebigen Recherche nach motivischen Vorlagen zu Kafkas *Schloß* eine weitere hinzuzufügen, scheint auf den ersten Blick heuristisch unergiebig: Mit dem Verweis auf die Korrespondenzen zwischen L. Achim von Arnims *Kronenwächtern* und Kafkas *Schloß* liegt dem folgenden auf Grund dessen weniger ein motivgeschichtliches *tertium comparationis* zugrunde, als vielmehr die Frage nach interdiskursiv wirksamen Strategien, mit Modernisierungsschüben und Epochengrenzen ästhetisch zu verfahren: Insofern geht es nicht um eine intertextuelle Relation zwischen dem *Schloß* und den *Kronenwächtern* – obwohl diese natürlich keineswegs auszuschließen ist –, sondern um einen Bezug Kafkas zum Umbruch um 1800, dessen Folgeprobleme bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts – epochenspezifisch gebrochen – relevant bleiben. Dementsprechend fallen angesichts der *Kronenwächter* nicht nur die Korrespondenzen in der Schloß-Motivik, sondern vor allem auch darüber hinaus gehende strukturelle Ähnlichkeiten ins Auge: So finden sich sowohl im *Schloß* als auch in den *Kronenwächtern* entscheidende Konzepte der Unlesbarkeit bzw. Unverstehbarkeit, der Un erreichbarkeit bzw. Unsteuerbarkeit und eine auffällige Gratwanderung zwischen Immanenz und Transzendenz. Eine von möglichen intertextuellen Korrespondenzen unabhängige Parallelektüre, die den unterschiedlichen historischen Entstehungszeitpunkt nicht ignoriert, könnte deshalb wechselseitig zu einer genaueren konzeptuellen Verortung der entsprechenden textlichen Verfahrensweisen und ihrer interdiskursiven Relation, aber auch ihrer – unübersehbaren – Unterschiede verhelfen.

1. Kronenburg und Hohenstock – das Schloß

Sowohl das *Schloß* als auch die Kronenburg nehmen eine zentrale Stellung in den Texten ein, ohne daß der jeweilige Protagonist im vorhandenen Textkorpus sie erreichen oder betreten würde. Ihre analoge Inszenierung und Textfunktion muß im folgenden geklärt werden, um in dieser strukturellen Ähnlichkeit einen vergleichbaren inhaltlichen Zugriff deutlich zu machen.

Ähnlich wie im *Schloß* das Dorf und das – ebenfalls ambivalent kodierte – Schloß eine mehrdeutige Konstellation vorgeben, findet sich auch in den *Kronenwächtern* eine verdoppelte und dezidiert aufeinander bezogene symbolische Ortskonfiguration, in der sich die beiden Arnimschen »Schlösser«, Kronenburg und Hohenstock gegenüberstehen. Die seltsame Gesellschaft auf der Burg Hohen-

stock, die in ihrer verschmutzten Häßlichkeit und ihrem »verwirrten« Bau¹ den Rahmen für eine unkonventionelle, vor allem aber brutal-rustikale Geselligkeit (*Kronenwächter*, S. 26, 2ff) abgibt, orientiert sich nicht nur ostentativ am Jahreszeitenzyklus,² sondern gründet sich auf eine dem Ästhetischen entzogene, aus dem Äußeren nicht mehr notwendig erschließbare Zweckmäßigkeit.

Grünewalds bissige Bemerkung zu der von den Anreisenden irritiert zur Kenntnis genommenen Kulisse verweist in ihrer anthropomorphisierenden Verunglimpfung auf Kafkas Schloßbeschreibung³ und produziert einen mit ihr insofern korrespondierenden Effekt, als das Gebäude als undurchsichtiges Gegenüber etabliert wird, dessen geheime, nicht dechiffrierbare Intentionen insinuiert, nicht aber erschlossen werden können:⁴

Und was ist das für ein Schwalbennest in der Mitte, sieht aus wie eine gebrochene Kinnlade mit schwarzen Zähnen, da möchte ich nicht begraben sein. – Der Ehrenhalt verwies sie [d.h. Grünewald] zur Ruhe [...] Gott gebe, daß ich von der Wacht auf der Kronenburg entlassen, dort endlich in Ruhe meine Tage beschließen kann. – Berthold und Anna wollte das Schloß nicht so erfreulich erscheinen, doch äußerten sie nur, daß ihnen der Bau gar seltsam verwirrt scheine, die Gebäude lägen in allerlei spitzen Winkeln, selbst in Krümmungen an einander, wie Kinder in ihren Spielen zu bauen pflegen. (*Kronenwächter*, S. 26, 1f.)

Diese seltsame bauliche Verwirrung wird bei Arnim schließlich als strategische Raffinesse⁵ aufgelöst; nichtsdestoweniger findet die pejorisierende Fehllektüre der Ortsfremden eine konsequente Fortsetzung bei der Betrachtung der unreinlichen Bewohner Hohenstocks, die sie allesamt »für Bettler hielten. Nein, sagte der Eh-

¹ Berthold und Anna konstatieren, »daß ihnen der Bau gar seltsam verwirrt scheine, die Gebäude lägen in allerlei spitzen Winkeln, selbst in Krümmungen an einander, wie Kinder in ihren Spielen zu bauen pflegen.« Achim von Arnim: *Die Kronenwächter* – Werke in sechs Bänden. Bd. 2. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 262. Im folgenden abgekürzt mit KW und entsprechender Seitenzahl. Grünewald stellt beim ersten Anblick Hohenstocks fest: »Und was ist das für ein Schwalbennest in der Mitte, sieht aus wie eine gebrochene Kinnlade mit schwarzen Zähnen, da möchte ich nicht begraben sein« (*Kronenwächter*, S. 261).

² »Das Jahr ist uns eine Tat, die uns von Beginnen bis zum Schluß unter Arbeit und Festen an sich fesselt, als gehörten wir notwendig zur Welt, ja wir fühlen uns Mitschöpfer und Mitgeschaffene zugleich« (*Kronenwächter*, S. 273).

³ »Der Turm eines Wohnhauses [...] war ein einförmiger Rundbau, zum Teil gnädig von Epheu verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten – etwas Irrsinniges hatte das – und einem söllertartigen Abschluß, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübsinniger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen.« (*Das Schloß*, S. 13) *Das Schloß* wird zitiert nach: Franz Kafka: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Max Brod. Taschenbuchausgabe in sieben Bänden. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1976, Bd. 3.

⁴ Bei Kafka gewinnt das Defizitäre bereits eine komplexe psychische Dimension; vgl. das Folgende.

⁵ Die Schönheit und Regelmäßigkeit des Gesamtbaus Hohenstock wird dabei seiner Funktionalität aufgeopfert: »Das ganze Schloß sei von geheimen Gängen durchzogen, diesen sei alle Schönheit und Regelmäßigkeit aufgeopfert, das habe er endlich durch seine Kenntnis vom Bauwesen herausgebracht« (*Kronenwächter*, S. 267).

renhalt, das sind in ihrer Art sehr reiche Leute, aber sie gehen gern bequem in ihren Kleidern und mögen sich ihr gutes Zeug nicht verderben; die haben mehr aufs Brot zu schmieren, als eure Federhänse in der Stadt, die sich vor Gott mit dem Sprichwort rechtfertigen: ein jeder sieht den Kragen und keiner in den Magen.« (*Kronenwächter*, S. 262) Dagegen bedienen sich die Beschreibungen der Kronenburg⁶ als (nur noch in Erzählungen) präsenter Ort einer augenfälligen Paradiesmetaphorik, die den ersten Impressionen von der Burg Hohenstock offensichtlich entgegengesetzt ist:

Die beschneiten Wipfel hinter ihm wie Paradiesesmauern: Alpenrosen und Bergthimian blühten neben ihm, ein freudiger, wundervoller Teppich, wie er [Bertholds Vater] ihn oft in seiner Weberlei ersonnen und doch nicht ganz erreicht hatte [...]« (*Kronenwächter*, S. 80); »da sangen die Vögel in ewigem, sichern Frieden und die Blumen schienen keinen Winter zu kennen, die Erde schuf sie in einer Fülle der Kraft, [...] wie nirgends sonst« (*Kronenwächter*, S. 82).

Bereits wenn Berthold angesichts der familiären Stammburg überraschend gestehen muß,⁷ »so seltsam dies Völkchen sei, so stehe doch jeder fest auf seinen Füßen und wisse seine Bahn« (*Kronenwächter*, S. 267), wird allerdings deutlich, daß der Text die auf den ersten Blick idealtypische Opposition der irdisch-schmutzigen und zeitlos-schönen Burgen in einem ambivalenten Spannungsgefüge dekonstruiert. Die Makellosigkeit der Kronenburg erweist sich als doppeldeutig und erhält als »Menschenwerk« eine omnipotent-diktatorische Konnotation, etwa wenn Bertholds Vater ihren »gewaltsamen Anblick erlebt, die Sonne schien dienstbar dem Menschenwerke« (*Kronenwächter*, S. 81). Mit ihrer märchenhaften Erscheinung verbindet sich dementsprechend Mord und terroristische Unterdrückung; auch die Krone ist nicht von dieser Mehrdeutigkeit ausgenommen, da sie zum Anlaß von Intrigen, Betrug und schließlich auch Totschlag wird:⁸ Ihre unbe-

⁶ »Sei es personal-szenisch, sei es im Erzählerbericht«. Heinz Vilmar Geppert: Achim von Arnims Romanfragment „Die Kronenwächter“. Tübingen: Niemeyer 1979, S. 57.

⁷ Nach der ausführlichen Schilderung der rauen Sitten überrascht diese plötzliche Affinität des schöngestigen und feinsinnigen Bertholds zu dem alten Stammsitz, an dessen Fertigstellung – so wird die ambivalente, schäbig-bedeutungsvolle Konzeption und Umsetzung des Baus mythologisch konsequent fundiert – niemand geringerer als der Teufel beteiligt sein soll: »Seht, fuhr der Ehrenhalt mit Behagen fort, so etwas habt ihr weder in Weiblingen noch in Augsburg gesehen [...] Aber das denkt euch einmal, was bei dem wildesten Gewässer, beim dichtesten Walde, bei dem höchsten Berggipfel nicht gedacht werden kann, so lange die Erde steht, ging nie ein Menschenfuß über diese Fläche, als nur auf dem einzigen Wege, auf dem Damme, den der Teufel erbauen half, aber freilich zur Mitgabe Zank und Streit in dieses Geschlecht pflanzte, indem solche wunderbare Liebe für diesen wunderbarsten Fleck der Erde entstand, daß jeder ihn allein und einzig zu besitzen trachtete. – Ja, es ist seltsam, sprach Berthold, nun ich auf längere Zeit von dem wunderbaren Schlosse Abschied nehme, quält es mich recht innig, daß ich nicht zum ausschließlichen Besitz desselben kommen kann, ich möchte dem Rappolt seinen Anteil mit meinem Hause abtauschen, geht das wohl?« (*Kronenwächter*, S. 272f) Auch Anton wehrt Annas aggressives Verdikt (Anna resümiert ihre Ansicht über Hohenstock folgendermaßen: »Gott sei jedem gnädig, der da zu hausen gezwungen ist.«, *Kronenwächter*, S. 283) über Hohenstock mit Bestimmtheit ab: »Da erlebte ich frohe Tage, antwortete Anton« (*Kronenwächter*, S. 283).

⁸ Die Krone selbst wird – konträr zu der ästhetischen Perfektion der Kronenburg – als ein »schlechte[r], goldne[r] Reifen über einen eisernen Ring geschmiedet« (*Kronenwächter*, S. 82) beschrieben; in dieser ästhetischen Bedürftigkeit schwingt eine gralsähnliche Bedeutsamkeit mit, so daß die implizierte Würdigkeit verbunden mit der phänotypischen Minder-

strittene Schönheit⁹ wird – mit Blick auf ihre bedrohlichen Bewohnern –, den »grausamen Kronenwächter« (so Anton: Kronenwächter, S. 287), geradezu beiläufig präsentiert.¹⁰ Zugleich nimmt sich das natürliche vom Jahreslauf getragene Leben wenig erstrebenswert aus, da es in seiner grobschlüchtig-sinnlichen Erdverhaftung gleichzeitig eine kindliche Unmündigkeit impliziert. Diese doppelte Ambiguisierung löst die zunächst ästhetisch fundierte Polarität zwischen Kronenburg und Hohenstock auf und produziert eine ambivalente Textaxiologie.

Die Kronenburg gehört in ihrer störrischen Metaphorizität nichtsdestoweniger zu den zentralen Motiven des Textes, indem sie als beständiger Referenzpunkt und als materielle Verdichtung der Zielkonzeption der Kronenwächter fungiert. Insofern erweist sie sich als komplexes Raumsymbol, das als utopisch überformter Ausgangs- und Fluchtpunkt des Kronenmythos zwar sabotiert wird, zugleich aber als ein in seiner ästhetischen Evidenz unantastbarer, irdisch-unirdischer Doppelort verbindlich bleibt. Er erscheint im Text so eng an die Bestrebungen der Kronenwächter gekoppelt, daß zwar die Burg als Ort erreichbar ist, die mit ihm verbundenen Ziele jedoch in den Status der Unerreichbarkeit verschoben werden; dabei richtet sich der Text im besonderen Maße gegen die erzwungene Wiederherstellung einstiger Macht. Die Steuerbarkeit, die Machbarkeit von Geschichte wird –

wertigkeit die Krone ebenfalls als zweideutig erscheinen läßt; damit korrespondiert die ambivalente Rolle der Krone als Gegenstand der Begierde; sie ist für den Text handlungskonstitutiv, da der Tod von Bertholds Vater und der Raub Bertholds unmittelbar mit ihr zusammenhängt: Ihre problematische Involvierung in dramatisch-tragische Situationen wird bereits früh deutlich, wenn Bertholds Vater, der »den Auftrag meines Vaters, die lang bewahrte Krone der Hohenstaufen zu rauben und durch deren Überlieferung seine Versöhnung mit dem Kaiser zu machen, [...] erfüllt habe« (*Kronenwächter*, S. 77), beim Diebstahl mit der »scheinbaren« Wahl konfrontiert wird, »entweder die Krone, oder das Kind in die Wasserflut zu stürzen, wenn er nicht mit beiden niederfallen wollte. Daß er aber das Kind herabschleuderte, war nicht seine Wahl, wie er mir oft geschworen, sondern es geschah, ehe er wählte.« (*Kronenwächter*, S. 83)

⁹ Ihre ästhetische Komponente ist dabei in den jeweiligen Berichten mehr oder weniger stark akzentuiert, bleibt aber für den Rezipienten der Erzählungen immer präsent, auch wenn sie für Anton sekundär erscheint: »Ich war in der Kronenburg, wer könnte sie euch beschreiben! Aber alle ihre Wunder erfreuten mich wenig« (*Kronenwächter*, S. 284); Berthold hört aus dritter Hand die ambivalente, aber ästhetisch anerkennende Beschreibung der Kronenburg, die seine Mutter ihm von seinem Vater übermittelt: »die Sonne [...] blendete seine Blicke, die über tausend Wunder, wie über Traumbilder ungläubig hinirrten! Die beschneiten Wipfel hinter ihm wie Paradiesmauern [...] Über dem Wasser schien er zu schweben und ohne Hoffnung an dem glatten Felsen niederzugleiten, der gerundet ihm die Gefahr versteckt hatte [...] und schon zwischen Himmel und Wasser schwebte [...] und in der Mitte dieses Wellenschaums stand fast wie der Schatten eines Schlosses ein siebentürmiges, eckiges Schloß, das in seinen Türmen völlig durchsichtig und von Glasstücken erbaut schien, da jeder der Türme einen bunten Regenbogen auf die entfernte, schwarze Wasserfläche der Bucht und die schwarzen Felsen warf.« (*Kronenwächter*, S. 80f.)

¹⁰ Nur Grünwald hat eine neutrale, tendenziell positiv eingefärbte Erinnerung an die Kronenburg, die aber von seinem Gesprächspartner Anton warnend relativiert wird: »Wenn ich so ein Glas zu viel getrunken habe, sagte er [Grünwald] endlich, da kommt es mir immer vor, als ob ich ein Kaisersohn und einst in einem gläsernen Schlosse bei einem Löwen gewohnt habe, doch will mir das kein Mensch glauben. – Ich glaube es euch wohl, sagte Anton, aber seid froh, daß ihr aus dem Neste fortgekommen seid [...] das Schloß hätte in Stücke gehen und ihr drein treten können« (*Kronenwächter*, S. 236f.).

kurz nach Aufkommen dieser Vorstellung – grundlegend zugunsten einer transzendent-christlichen Jenseitsposition in Frage gestellt. Indem die Geschichte auf Gott zurückgebunden wird und auf diese Weise nicht als sich selbst bedingender, sondern als heteronomer Prozeß gedacht wird, entzieht sie sich hier nicht nur als Reflexionsbegriff, sondern auch als Aktionsbegriff, in dessen Horizont »die Spätfolgen des eigenen Handelns voraussagbar«¹¹ erscheinen. Mit der Verstehbarkeit der »äußerlichen« Geschichte negiert Arnim auf diese Weise zugleich auch ihre Verfügbarkeit, die in den göttlichen Zuständigkeitsbereich verschoben wird. Die Geschehnisse auf der Handlungsebene dokumentieren mit dem Scheitern der politischen und privaten Pläne nachdrücklich die für das Einzelindividuum schwer nachvollziehbare Kontingenz der »äußeren« Geschehnisse. Die Fehllektüren und Deutungsdefizite werden literarisch-performativ auf den fiktiven Leser der *Kronenwächter* und seine vorgängigen Leseerwartungen projiziert.

Die dekonstruierte Polarität von Hohenstock und Kronenburg findet sich auch in Kafkas Schloßkonzeption, wobei das Schloß als ubiquitäre Text-»Kulisse« die ambivalenten Kodierungen einerseits auf verschiedenen, miteinander konfligierenden Textebenen, andererseits in seinem irisierenden Verhältnis zum Dorf erzeugt. »Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein großer Unterschied« (*Das Schloß*, S. 14) informiert der Lehrer K. bei ihrer ersten Begegnung. Später konstatiert K. über die Behörden: »Nirgends noch hatte K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier, so verflochten, daß es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt.« (*Das Schloß*, S. 59) Die enge Verknüpfung zwischen Dorf und Schloß registriert K. als eine amtliche, die vor allem den Machtaspekt des Schlosses als bürokratisierte Behörde verkörpert. Zugleich schreiben sich in diese Dorf-Schloß-Einheit andere Sichtweisen des Schlosses ein, aus deren perspektivischer Überformung die zielgerichtete Erwartungshaltung K.s ablesbar werden: So wie die Bürokratie und das dörfliche Leben als Kampfsphäre wahrgenommen werden, so wird das Schloß selbst zum ambivalenten Signum eines nur noch in seinem inhaltlich unspezifizierten Zielfokus offengelegten Vorhabens; als Ziel und Opponent zugleich verfügt das Schloß über äußerst divergente Erscheinungsformen. Auf der Interferenz zwischen seiner durch Abwesenheit angedeuteten Anwesenheit,¹² Anziehung, Abweisung und Abstoßung, Affinität zum Schloß und Bindungsangst, Verlorenheit und Freiheitsdrang gründet sich das Spannungsfeld des *Schlosses*¹³ und verweigert sich als Textsymbol ebenso einer statischen Axiologie wie die Kronenburg oder Hohenstock in den *Kronenwächtern*: Seine

¹¹ Reinhart Koselleck: Über die Verfügbarkeit von Geschichte. In: Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. S. 260–277, hier S. 269.

¹² »Das Schloß dort oben, merkwürdig dunkel schon, das K. heute noch zu erreichen gehofft hatte, entfernte sich wieder. Als sollte ihm aber zum vorläufigen Abschied ein Zeichen gegeben werden, erklang dort ein Glockenton, fröhlich beschwingt, eine Glocke, die wenigstens einen Augenblick lang das Herz erbeben ließ, so als drohe ihm – denn auch schmerzlich war der Klang – die Erfüllung dessen, wonach er sich unsicher sehnte.« (*Das Schloß*, S. 20)

¹³ »Wenn K. das Schloß ansah, so war ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitzte und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert, so als sei er allein und niemand beobachte ihn, und doch mußte er merken, daß es beobachtet wurde, aber es rührte ihn nicht im geringsten an seine Ruhe, und wirklich – man wußte nicht, war es Ursache oder Folge –, die Blicke des Beobachters konnten sich nicht festhalten und glitten ab.« (*Das Schloß*, S. 96)

sich ständig verschiebende Funktion entzieht es menschlicher Bewertbarkeit und damit auch der plangerechten Beherrschbarkeit.

Dementsprechend findet sich in beiden Texten ein konzeptionell entscheidendes Mißverstehen auf der Figurenebene: Genau wie Berthold unfähig wird, den eigenen Lebenslauf (vor der Folie der Zeit und der ihn umgebenden Gesellschaft) zu deuten und angemessen zu handeln, wird im *Schloß* K.s Aktions- und Kommunikationsfähigkeit problematisiert: Jede Unterhaltung K.s gerät mithin in einen *circulus vitiosus* des Interpretierens und Widerlegens, in dem – schon auf Gesprächsebene – der mögliche Durchbruch des Verstehens eingefroren wird. Die relative, durch Gespräche konstituierte Objektivität sorgt dafür, daß das umkreiste Ziel eben nicht per se als beliebige füllbare Zielkonstellation erscheint: Die gehäuften Fehlkommunikationen und Mißverständnisse werden zum Zeichen für die fehlende Verstehbarkeit der Mitwelt und zugleich zum Beleg für ein textliches Verfahren, das es im folgenden genauer zu beschreiben gilt.

Indem sowohl das *Schloß* als auch die *Kronenwächter* die Unlesbarkeit und damit auch fehlende Steuerbarkeit der jeweiligen Welt ihrer beiden Protagonisten vorführen, legen sie – in jeweils unterschiedlicher Weise – eine dualistisch konzipierte Ausgangslage zugrunde. Das jeweilige Ziel des Textes wird auf eine Sphäre außerhalb des »diesseitigen« Aktionsbereich verwiesen und die Transgression zwischen den beiden Polen auf sehr divergente Weise als möglich oder unmöglich inszeniert. Dabei fällt zunächst auf, daß sich beide Texte unterschiedlicher Zeitvorstellungen bedienen, die schließlich – obwohl sie der ästhetischen Präsentation und ihrer paradoxen Gratwanderung eine ähnliche existentielle Rolle einräumen – einer unterschiedlichen Zuspitzung der implizierten Textutopie bzw. -dystopie dienen.

2. Transgressions- und Zeitmodelle

Die Vorstellung, die K. mit dem Schloß verbindet, schließt in ihrer Komplexität – ähnlich wie die konkreten, innerweltlichen Utopien in den *Kronenwächtern* – auch ihre Unerfüllbarkeit ein, die Kafka in seinen Oktavheften aphoristisch verdichtet: »Es gibt zwar ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.«¹⁴ Damit ist implizit ein Zeitbegriff eingeführt, der an Arnims resignierte Demontage des zeitgenössisch affirmierten Entwicklungskonzeptes anknüpft, dessen christlich-eschatologische Fundierung sich allerdings in entscheidender Weise auflöst; wenn Arnim in seinen *Kronenwächtern* noch auf ein ex negativo erkennbares Bildungskonzept zurückgreift, gelten seine Zweifel doch vor allem der historischen Verfügbarkeit von individueller und allgemeiner Geschichte. Verbindlich tritt an ihre Stelle der Erlösungsglaube, dessen chronologische Eigentümlichkeit Kafka mit den Worten: »Nur unser Zeitbegriff läßt uns das Jüngste Gericht so nennen, eigentlich ist es ein Standrecht« (*Oktavhefte*, S. 65) grundsätzlich in Frage stellt: »Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ewig: [...] die Ewigkeit des Vorganges aber (oder zeitlich ausgedrückt: die ewige Wiederholung

¹⁴ Kafka: Die acht Oktavhefte. – In: Franz Kafka: Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod. Taschenbuchausgabe in sieben Bänden. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1976, Bd. 6, S. 61; künftig als *Oktavhefte* zitiert.

des Vorgangs) macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es wissen oder nicht.« (ebenda, S. 69) Innerhalb dieser Reflexionen wird der historische Zeitbegriff des Nacheinanders durch eine spezifische Synchronizität ersetzt: »Das ist der Zeitbegriff der ›Heilsgeschichte‹, die sich immer vollzieht. Der entscheidende Augenblick ist immerwährend, er vollzieht sich immer wieder.«¹⁵

So wie sich aus Arnims Überlegungen die historische Einsicht ergibt, daß eine diesseitige Steuerbarkeit der Welt letztlich nur bedingt in spezifischen historischen Koordinaten denkbar ist, so zieht Kafka die philosophische Konsequenz, daß Rettung zwar jederzeit möglich ist, zugleich aber eben nicht erfolgt: Die postulierte synchronisierte Anwesenheit und Abwesenheit des Menschen im »Paradies« nach dem Sündenfall schafft eine Sphäre der widerrufenen Potentialität, die das Leben als logisches Paradox ausweist. In dem bei Kafka unvermittelbaren Aufeinanderprall transzendenter geistiger und sinnlich-immanenter Positionen wird ein Dualismus wirksam,¹⁶ der auch das *Schloß* trägt: Die Welt der Lüge und Sinnlichkeit erweist sich dabei als *noch* nicht kompensierte Folge des Sündenfalls.¹⁷ Der Baum des Lebens trennt Gott – so Kafka – von den Menschen, so wie die Frucht des Erkenntnisbaumes die Menschen von Gott trennte: »Die Menschen starben nicht, sondern wurden sterblich, sie wurden nicht Gott gleich, aber sie erhielten *eine unentbehrliche Fähigkeit, es zu werden*.« (*Oktavhefte*, S. 75, Hervorhebung von mir.)

In dieser – widersprüchlichen – Weise wiederum dynamisch konzipierten Zeitlichkeit liegt die Rettung, die Aussicht auf den Baum des Lebens und zugleich der Fluch, der alle Sinnlichkeit zu Insignien des schmutzigen Verfalls stempelt. So kann der perpetuierte Sündenfall, der ewig den Moment der Erkenntnis reproduziert, nicht rückgängig gemacht, sondern nur überboten werden.¹⁸ Vom Baum des Lebens, heißt es dementsprechend, haben die Menschen »noch nicht« (ebenda, S. 74) gegessen.¹⁹ Die ostentative Entwicklungsstruktur, in der die Menschengen-

¹⁵ Hans Dieter Zimmermann: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (edition suhrkamp. 1316), S. 231.

¹⁶ Walter H. Sokel: Zwischen Gnosis und Jehova. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas. In: Franz-Kafka-Symposium 1983. Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Bernd Goldmann. Mainz: Hase & Koehler 1985, S. 37–79, hier S. 57.

¹⁷ Der sündhafte Mensch verharrt im Sinnlichen in der Erkenntnis des Guten im Bösen und muß die Steigerung des Bösen als Voraussetzung der Erlösung verstehen: »Das Gute ist in dieser Hinsicht trostlos.« Vgl. dazu das Folgende.

¹⁸ »Aber das Geschehen kann nicht rückgängig gemacht, sondern nur getrübt werden.« (*Oktavhefte*, S. 76)

¹⁹ Hier fällt zudem die Nähe zu Kleist auf, der *Über das Marionettentheater* auf, in dem der Erzähler vermerkt: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembner. 8. Aufl. Bd. 1–2. München 1985, Bd. 2, S. 345. In diesem Sinne argumentiert Kafka hier nicht konsequent im Rahmen eines triadischen Prinzips, in dem der Mensch »als getrennt von seinem naturhaften Ursprung gesehen, und zugleich außerstande, den letzten Schritt zu vollenden und sozusagen das Paradies durch die Hintertür wieder zu betreten [...] Da sich, projiziert auf die Kreisstruktur, die Gegenpole von fehlendem und völligem Bewußtsein als eine Einheit von Gegensätzen darbieten müssen, bemühte sich Kafka um beinahe Unmögliches: die Kongruenz des Positiven,

schichte als »Sekunde zwischen zwei Schritten eines Wanderers« (ebenda S. 54) verstanden werden kann, wird konstatiert und zugleich ausgehebelt: »Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr.« Diesen Punkt der Irreversibilität, der den zwangsläufig immer verspäteten Messias antizipiert und damit gleichzeitig überflüssig macht, gilt es zu erreichen« (ebenda, S. 54). Ebenso wie der Moment der Paradiesvertreibung ewig ist, verharrt der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung im Potentiellen, denn er »ist immerwährend« (ebenda, S. 54).

Anders als bei Arnims eschatologischer Zeitstruktur kann bei Kafka »dem Diesseits [...] nicht ein Jenseits folgen, denn das Jenseits ist ewig, kann also mit dem Diesseits nicht in zeitlicher Berührung stehn.« (ebenda, S. 69) Der Mensch strebt im Zeitlichen permanent auf das Ewige hin, er ist in der als sündhaft interpretierten Immanenz auf eine Transzendenz (als holistische Wahrheit) verwiesen, die sich ihm beharrlich entzieht. Jede Entwicklung ist notwendig und bleibt zugleich nur Postulat: »Die Tatsache, daß es nichts anderes gibt als eine geistige Welt, nimmt uns die Hoffnung und gibt uns die Gewißheit.« (ebenda, S. 35) Diese dezidierte Trennung in eine geistige und sinnliche Welt eliminiert nun aber keineswegs die Möglichkeit, die Demarkationslinie zwischen beiden tatsächlich zu passieren, wie die elliptische Reflexion: »Christus, Augenblick« (ebenda, S. 82) andeutet.

In dieser Konstellation werden die Binaritäten zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit zusätzlich von dem philosophischen Konzept des *ordo inversus* flankiert, wenn »Kafka das Dasein und seinen modus, das Denken, wie Hölderlin als Ergebnis einer Teilung des ursprünglichen Seins, als *Urteil*«²⁰ deutet: Novalis, von dem der Terminus *ordo inversus* stammt, entwickelt aus der von ihm als ungenügend empfundenen Fichteschen Lösung des reflexiven Paradoxes in Form des »Sich-Setzens« die Vorstellung von einem »Selbstgefühl«²¹ als »Gesetztsein durch ein Nichtsetzen«.²²

Das ursprüngliche Sein bzw. Wahrheit kann auf diese Weise zwar nicht Gegenstand thetischer Reflexion,²³ aber nichtsdestoweniger dargestellt werden, indem

des verlassenen Ursprungs, und des Negativen als der Reflexion in seiner vollkommensten und dadurch auch wieder positiven Form.« Ralf R. Nicolai: Zwischen Ursprung und Utopie: Die thematische Einheit in Kafkas fiktionalen Texten. In: Karl Erich Grönzinger, Stéphan Mosès und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Franz Kafka und das Judentum. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verl. bei Athenäum 1987, S. 161–177, S. 163f.

²⁰ Manfred Frank und Gerhard Kurz: *Ordo inversus*. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka. In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel. Hrsg. von Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff. Heidelberg 1977, S. 75–97, S. 94.

²¹ Novalis: Das philosophische Werk I – Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 2. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer 1965, S. 113.

²² Ebenda, S. 125.

²³ Philosophieren beginnt insofern »mit seinem Resultat: ihm kommt es in keiner Weise zuvor [...]: als ein sich selbst nicht thematisierendes Bewußtsein, d. h. als »Nichtwissen« (105), müßte das »reine Gefühl« so lange blind bleiben, bis es reflektiert wird. Sobald dies geschieht, verfällt es aber zu einem Reflex jener reinen Inständigkeit des »Zustands«; dessen Identität-nur-mit-sich verwandelt sich im Blick eines sie Reflektierenden zu einer »relativen«, d.h. zu einer auf Differenz bezogenen Identität: »Das Wesen der Identität läßt sich nur in einem Scheinsatz aufstellen. Wir verlassen das Identische um es darzustellen« (104). Daß der

das Identische verlassen wird.²⁴ Kafka formuliert mit Blick auf die Wahrheit analog zu dieser Struktur: »Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein.« (*Oktavhefte*, S. 73)

In ähnlicher Form verfährt der *ordo inversus* als *Darstellungspraxis* in einer spezifischen Zirkelbewegung. Gerhard Kurz führt den Rückgriff Kafkas auf diese Denkfigur auf den Paradigmenwechsel im ausgehenden 19. Jahrhundert zurück, der die »ins Bodenlose führende Frage [...] nach dem Subjekt in seiner Objektivität« durch die Frage nach dem »Subjekt in seiner Subjektivität«²⁵ ersetzt. Über diese fraglos plausible inhaltliche Zuspitzung der Kafkaschen Texte hinaus lassen sich (wie die dualistischen Konzeptionen bereits deutlich machen) allerdings auch noch andere Anleihen Kafkas feststellen, über deren Gegensätzlichkeit und deren anachronistischer Vermischung unterschiedlicher Zeitvorstellungen sich ein weit aus komplexeres Spannungsfeld konturiert. Der *ordo inversus* wird dementsprechend im folgenden auch noch als ästhetische Technik (abseits der Frage nach der Darstellbarkeit des Absoluten im Kontext eines zirkulären Reflexionsmodells) in der Blick genommen werden müssen, die als romantisierende »Wechselerhöhung und Erniedrigung« den »urspr[ünglichen] Sinn«²⁶ »wiederzufinden« bestrebt ist.

3. Die Funktion der Kunst

Wenn auch Kafkas Zeitkonzept eine komplexere Anlage aufweist als Arnims letztlich chronologisch zu durchschreitende Entgegensetzung von Diesseits und Jenseits, so teilt er mit Arnim die Einschätzung über die Funktion der Kunst in einer dualistisch partialisierten Welt.

Schein gleichwohl als »Zeichen« auf das immediat irrepräsentable »Seyn« hin überschritten werden kann, ist denkbar, wenn die Reflexion das »Nichtseyen« sich selbst zuschreibt (104). Das kann sie nur, wenn sie in einem zweiten Schritt sich selbst reflektiert und das »Geschehen« der Darstellung als eine nur scheinbare Herstellung dessen durchschaut, was schon Ist« (104, Z. 8/9.) [...] Die vollständige, durch Selbstnegation des Scheins oder der Reflexion korrigierte Offenbarung kann darum paradox als »Resultat des Resultats« (107, Z. 14) bezeichnet werden: Von der je schon geschehenen Uroffenbarung im Gefühl (»Resultat«) auf sich selbst als Thematisierung derselben sich zurückbiegend, negiert die Reflexion jene Verkehrung und stellt die Wahrheit negativ als ein Resultat her, das auf das erste Resultat scheinbar paradox als auf seine tatsächliche »Voraussetzung« aufbaut. [...] Erst die Selbstzerstörung des Denkens vermöchte in einem Akt wissenden Nichtwissens auf Wahrheit sich wieder einzustellen.« Frank; Kurz, *Ordo inversus*, S. 77f. (Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf Novalis: *Das philosophische Werk*.)

²⁴ »Die »erste Reflexion« (115) verwandelt nämlich das zuständige Sein, dem das reine Gefühl innewohnt als Form desselben, in Schein, schaut ihn aber in Realität an. Die zweite Reflexion als »die Form des Nichtseyns« (181) stellt das ursprüngliche Verhältnis aber dadurch wieder her, daß sie, was ihre Realität zu sein schien, abermals negiert und so auf das ursprüngliche »Seyn« hin überschreitet.« Frank; Kurz, *Ordo inversus*, S. 77f. (Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf Novalis: *Das philosophische Werk*.)

²⁵ Frank, Kurz: *Ordo inversus*, S. 92.

²⁶ Novalis: *Das philosophische Werk I*, S. 545.

Die »geistige Welt« ist bei Arnim der alltäglichen, jeweils zeitgenössischen Umwelt übergeordnet und zugleich ewig;²⁷ deshalb vollzieht sich im Prozeß der Entäußerung in den menschlichen Werken ein Kontaminationsprozeß, der das Unvergängliche dem Vergänglichen einschreibt.²⁸ Wenn das absolute Geistige in den »Werken des Geistes« nicht vollständig eingeholt werden kann, verweist die vergängliche Dichtung »als Zeichen der Ewigkeit«, die in diesem Sinne »kein Wille vernichten könne« (*Kronenwächter*, S. 12), nichtsdestoweniger auf das Absolute:

Nur das Geistige können wir ganz verstehen und wo es sich verkörpert, da verdunkelt es sich auch. Wäre dem Geist die Schule der Erde überflüssig, warum wäre er ihr verkörpert, wäre aber das Geistige je ganz irdisch geworden, wer könnte ohne Verzweiflung von der Erde scheiden. (*Kronenwächter*, S. 13, Hervorhebung von mir)

Die historischen Ereignisse können »mit ihrer Äußerlichkeit den Geist [nie] ganz erfüllen« (*Kronenwächter*, S. 13). Als verstehbar erweisen sich nur – immer im Kontext des Vermittlerkonzeptes gedacht – »unsere Treue und Liebe in ihnen« (*Kronenwächter*, S. 13): Damit ist die sinnvolle Wahrnehmung und Applikation der göttlich gelenkten Geschehnisse der Erde erneut an deren Rezipienten zurückgebunden, dem neben der gewichtigen *bedeutungskonstitutiven* Auslegungshoheit der Ereignisse nun eine primär »erleidende« Position in der Welt zukommt, d.h. dem statt Aktion nur noch deutend-überformende Reaktion zu Teil werden kann. Sowohl Arnim als auch Kafka verstehen die Dichtung bzw. die Kunst in diesem Sinne als den entscheidenden Wahrheitstransmitter, der die komplexen, sich der »objektiven« Versprachlichung entziehenden Prozesse und Zustände für diese Welt (irdisch kontaminiert) einfangen oder zumindest in sie hinein spiegeln kann; insofern begreift Kafka die Kunst als ein Medium, das die Wahrheit buchstäblich reflektiert: »Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts.« (*Oktavhefte*, S. 35): Die Kunst fliegt in diesem Sinne »um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht, sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann.« (Ebenda, S. 77)

Bei beiden Autoren beansprucht die Kunst in diesem Sinne eine besondere Beziehung zur perspektivisch kontaminierten (Kafka) oder perspektivisch erst evozierten (Arnim) »Wahrheit«, deren Präsentationsmodus in den Texten es im folgenden zu untersuchen gilt.

²⁷ Die Vorstellung der Unverlierbarkeit des Geistes (ob entäußert oder verschwiegen), dessen schaffende Kräfte der Zeit vergessen, »die immer nur Weniges zu lieben versteht, alles aber fürchten lernt und mit Ängstlichkeit dingt, was mitteilbar sei, oder was verschwiegen bleiben müsse« (*Kronenwächter*, S. 12), ist seit Arnims *Wunderhorn*-Aufsatz *Von Volksliedern* geläufig.

²⁸ Arnim unterstellt ihnen – als Mischprodukte von zeitlosem Geist und zeitbedingtem Vergänglichen (bzw. – wie Neuhold den Widerspruch faßt und auflöst – als Gehalt und Form, Neuhold: *Kunsttheorie*, S. 119f.) – einen geringeren Reinheitsgrad als dem Ungesagten, das dem Geist noch immanent ist, ohne dabei seine »vergänglichen Werke« disqualifizieren zu wollen.

4. Die poetische Darstellung des Undarstellbaren: Ästhetische Utopie und inhaltliche Dystopie

Mit seiner dualistisch-jenseitigen Konzeption reagiert Arnim auf seine durch die historische Entwicklung enttäuschten Hoffnungen und schildert in einem immer noch intensiven Gott- und Kunstvertrauen das Scheitern allzu ambitionierter (zeit- und gottentfremdeter) Steuerungsversuche. Die utopische Stoßrichtung des Textes liegt dabei nicht mehr im Inhalt, sondern in der performativen Umsetzung, der Kunst. Für die spezifische ästhetische Utopie, die der Text formuliert, steht weniger das konkrete Personal der Handlungsebene ein, das nur phasenweise zum Sprachrohr der textstrategischen Kunstauffassung wird, sondern die paratextlichen (in der Einleitung) bzw. auktorialen Reflexionen, die verschiedene Positionen der erzählten Figuren bestätigen und andere als zweifelhaft erscheinen lassen. Der Text ist damit selbst als autoreferentielle Annäherung bzw. als Beleg für die beschriebene und eingeforderte Utopie des Ästhetischen zu lesen, die in der Schaffens- und Leseanweisung der Einleitung gefordert wird. Diese Utopie des Ästhetischen beansprucht in ihrer neuen Konzentration auf ein jeweils individuelles Problem-Management nur noch eine sehr reduzierte politische Wirkungsmächtigkeit; indem sie die Bedeutung der Kunst für das Verständnis des Alltags und der historischen Welt exponiert, wird sie im Rahmen einer nur noch partiell lesbaren und steuerbaren Welt selbstreflexiv. Eine textlich vorgedachte und exemplarisch inszenierte gesellschaftliche Umstrukturierung gerät geradezu mit der utopischen Intention des Textes in Widerspruch.

Diese nunmehr unlesbare und dementsprechend unsteuerbare Welt in ihrer Paradoxie performativ zu gestalten und als unlesbare *verstehbar* zu machen, bedarf einer spezifischen Darstellungsform: Den *Kronenwächtern* gelingt das paradoxe Unterfangen, die Unlesbarkeit der historischen Vorkommnisse zu postulieren und zu demonstrieren, gleichzeitig aber in der Sphäre der Dichtung die Wege des Irrs nachvollziehbar zu machen. Als ästhetische Sinneinheit inmitten der politischen Dispute – deren finale Gewichtung der Text ostentativ nicht vornimmt – sorgt die ausführliche psychologische Motivation der Handelnden dafür, daß der Text die psychologischen Befindlichkeiten der Einzelnen expliziert und für den Leser in sinnstiftenden Bezügen konfiguriert. Die partielle poetische Lesbarmachung der Welt, deren Widerstand gegen eine kohärente Sinnstiftung in den zahllosen antinomen bzw. ambivalenten Konstellationen eingefangen und in den Text integriert wird, leistet, was die illiteraten historischen Umstände an sich verbieten, indem sie die »Treue und Liebe« (*Kronenwächter*, S. 13) in den Ereignissen offen legt. Auf diese Weise erreicht Arnim die Darstellung einer Welt, der er in der Einleitung eine sich dem Verstehen entziehende Äußerlichkeit zuspricht, in einem ästhetischen Medium, das sich für ihn der Einleitung entsprechend nur unter der expliziten Prämisse des Sinnes zu formieren vermag. Obwohl er sich von dem frühromantischen Impetus, das Zeitliche zu überheiligen, in der Einleitung zu den *Kronenwächtern* explizit distanziert und mit Bertholds Geschichte dezidiert mit (seinen eigenen) optimistischen Erwartungen abrechnet, findet sich doch auf diese Weise in der performativen textlichen Bewegung eine Schwundform der romantisierenden Technik: Aus der auf der Figuren-Ebene demonstrierten Überheiligung des Zeitlichen wird in einer Wechselrelation, die »dem Gemeinen einen hohen Sinn gibt, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles

Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein«²⁹ gibt, performativ (über die ästhetisch eingelöste Kunst-Utopie) eine jenseitig beglaubigte Sinnhaftigkeit etabliert: Der *ordo inversus* funktioniert somit bereits als ästhetische Technik, die sich – frei von der frühromantischen Suche nach einem ursprünglichen Sinn – einer vorgängigen religiösen Konzeption dienstbar machen läßt.

Dieses Kunstkonzept kann jedoch nur dann funktionieren, wenn – trotz aller innerweltlichen Erschütterungen – die christliche Jenseits-Gewißheit und ihre unhintergehbare Zeitstruktur alle skeptischen Gegenwartsanalysen positiv gründen. Die dualistische Problematik erscheint bei Arnim insofern – trotz ihrer deutlichen Konturierung – letztlich in einem Theodizee-Postulat aufgehoben, das alle Geschehnisse einer nicht zu erkennenden, aber zu unterstellenden und ästhetisch zu produzierenden Sinnhaftigkeit zurechnet, für die das ästhetische Produkt als unmittelbarer Beleg erscheint.

Da sich bei Kafka verschiedene, zwischen Immanenz und Transzendenz changierende Zeitmodelle konglomeriert haben, funktioniert die utopische Stoßrichtung bei Kafka nicht mehr auf der Basis eines klar erkennbaren religiösen Zeitmodells: Sie richtet sich nicht mehr auf eine psychologisch-religiöse Kompensation, sondern versteht sich nur noch als Darstellungshilfe für ein Problem, das anders als bei Arnim auf keine jenseitige Lösung verwiesen werden kann, da es in einer komplexeren, instantanen und a-chronologischen Zeitkonzeption in jedem Moment lösbar und zugleich grundsätzlich strukturell unlösbar erscheint. Die Implikation einer Lösung und ihre Verweigerung, die beide Texte als Präsentationsprinzip einer undurchschaubaren irdischen Gemengelage teilen, wird bei Kafka ein nochmals relativiertes, nunmehr primär zeittheoretisches Darstellungsproblem, das die paradoxe Konzeption einer möglichen, gleichzeitig aber immer scheiternden Transgression vom Sinnlichen zum Geistigen zuläßt. Die dualistische Grundlegung des Textes wird bei Kafka – im Gegensatz zu Arnims jenseitigem Ausweg – als mögliche Lösung sabotiert und zu einem perpetuierten Problem. Thematisiert wird dies explizit in der Szene mit Bürgel, der über die Möglichkeiten ihrer nächtlichen Begegnung aufklärt:

Sie müssen sich nicht durch Enttäuschungen abschrecken lassen. Es scheint hier ja manches daraufhin eingerichtet, abzuschrecken, und wenn man neu hier ankommt, scheinen einem die Hindernisse völlig undurchdringlich. Ich will nicht untersuchen, wie es sich damit eigentlich verhält, vielleicht entspricht der Schein tatsächlich der Wirklichkeit [...], aber merken Sie auf, es ergeben sich dann doch wieder manchmal Gelegenheiten, die mit der Gesamtlage fast nicht übereinstimmen, Gelegenheiten bei welchen durch ein Wort, durch einen Blick, durch ein Zeichen des Vertrauens mehr erreicht werden kann als durch lebenslange, auszehrende Bemühungen. (*Das Schloß*, S. 246)

Diese Möglichkeit der Erfüllung scheint analog zu den aphoristischen Reflexionen nur gleichzeitig mit ihrer Aufhebung denkbar, denn es heißt weiter: »Freilich stimmen dann diese Gelegenheiten doch wieder insofern mit der Gesamtlage überein, als sie *niemals* ausgenützt werden.« (Ebenda, S. 246, Hervorhebung von mir) »So korrigiert sich die Welt selbst in ihrem Lauf und behält das Gleichgewicht«, resümiert Bürgel (ebenda, S. 255) und deutet damit an, daß eine Erfüllung

²⁹ Novalis: Das philosophische Werk I, S. 545.

von K.s Wünschen einer ›Entgleisung‹ der weltlichen Ordnung gleichkäme. Er selber beantwortet sich auf diese Weise seine zu Anfang gestellte Frage³⁰ mit dem Hinweis auf die notwendige Erhaltung des Gleichgewichts und entlarvt die vorgeführte Möglichkeit als unmöglich. Konsequenterweise erscheint das Körperliche als (bis zum Tode getriebener) axiomatischer Ausgangspunkt und als maßgebliches Hindernis, das auch durch vehementen Aktionismus nicht beseitigt werden kann; Bürgel formuliert damit noch einmal die vorzüglich eingerichteten Existenzbedingungen des Menschen zwischen Erkenntnisfähigkeit und Sterblichkeit, an deren instantaner Überwindung K. scheitert.³¹

Die Darstellung des Transgressionsproblems gründet sich dabei auf einer Technik des Performativen, die – wie bereits angedeutet – als adaptierte Technik der romantischen Denk- aber auch Darstellungsfigur des *ordo inversus* und damit als eine über die Epochengrenzen wirksame, bei Kafka invertierte *ästhetische* Handhabung eines Darstellungsproblems verstanden wird. Im Anschluß an diese Reflexionsfigur ergibt sich eine negative, invertierte Form der Rekonstruktions-Utopie der immer vorgängigen Wahrheit, die nicht mehr – über ein zeitliches Nacheinander (so Novalis in der »Hin und her Direction«) – in der zweifachen Reflexion entautologisiert wird.

Dem *Schloß* liegt in besonders offenkundiger Weise die inhaltlich nicht konkretisierte Vorstellung von Bindung³² und Freiheit³³ zugrunde, die in ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit an die romantische Differenzierung von Identität und reinem und ursprünglichem Sein erinnert: Dabei wird dieser Synthese-Versuch strukturell zitiert, die spezifische doppelte Spiegelung angedeutet, indem der Text zwischen Realität und einem unkonturierten Absoluten changiert. Die verschiedenen Übergänge auf der Figurenebene erweisen sich allerdings als unpassierbar. Bei Kafkas paradoxer Blockierung der Erwartung – zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit der Transgression – handelt es sich um eine eingefrorene Phase eines komplexen Ablaufs, die Erwartung und Erfüllung irreversibel trennt. Im Gegensatz zur »Hin und her Direction« werden beide Phasen – Möglichkeit / Unmöglichkeit – nicht zeitlich entparadoxisiert, sondern synchronisiert: Als jeder Möglichkeit immanent wird im Textverlauf die Unmöglichkeit nachgewiesen und umgekehrt. Diese Anlage ist den Situationen vorgängig und kann in keiner Weise überschritten werden, obwohl ihnen doch gleichzeitig die Transgressionsmöglichkeit eingeschrieben ist: Diese Verräumlichung, die das Denken der Erfüllung

³⁰ »Aber warum werden sie [die Gelegenheiten] denn nicht ausgenützt, frage ich mich immer wieder.« (*Das Schloß*, S. 246).

³¹ Eine traumartige Sequenz, in der genau diese Überwindung vollzogen zu werden scheint, streicht Kafka konsequent aus dem »Proceß«-Fragment.

³² »[...] da schien es K., als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten, solange er wolle, und habe sich diese Freiheit erkämpft, wie kaum ein anderer es könnte, und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen; aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit.« (*Das Schloß*, S. 103) Dazu analog heißt es in den Aphorismen: »Freiheit und Gebundenheit ist im wesentlichen Sinn eines. In welchem wesentlichen Sinn? Nicht in dem Sinn, daß der Sklave die Freiheit nicht verliert, also in gewisser Hinsicht freier ist als der Freie.« (*Oktavhefte*, S. 84)

³³ »Auch fürchte ich, daß mir das Leben oben im Schlosse nicht zusagen würde. Ich will immer frei sein.« (*Das Schloß*, S. 11).

weiterhin zuläßt, etabliert eine Grenze, die nurmehr noch auf der blockierten Zeitschiene passierbar wäre. K. muß in seinem eigenen Zeitbegriff immer wieder eine chronologische Auflösung der Transgressionsproblematik unterstellen und ergibt sich mit dieser zentralen Fehllektüre in eine strukturelle Falle, die sein – auf der ungebrochenen Ambition beruhendes – Scheitern notwendig perpetuiert.

Damit wird – da ja die zu erreichende Wahrheit im *Schloß* auch textstrategisch im Dunklen verharrt – als *mise en abyme* auf der Strukturebene inhaltlich ein Modell dekonstruiert, das zugleich (in der zeitlich organisierten Textfolge) als ästhetische Präsentationsform, als Darstellung des Unlesbaren, Entzogenen – ähnlich wie bei Arnim – reüssiert: Anschaulich wird auf diese Weise allerdings nicht mehr eine verlorene und wiederzugewinnende Wahrheit (bei Arnim als theologischer Überbau eingeführt), sondern vielmehr seine unmögliche Wiedererreichbarkeit, die zugleich in jedem Augenblick dennoch möglich werden kann. Auf dieser Struktur-Ebene findet sich die (im Gegensatz zu Arnims verbindlichem Jenseits-Konzept) konstitutive unüberschreitbar dualistische Konzeption des Textes.

Der Rekurs auf frühromantische Darstellungskonzepte und spätdromantische Dualismen bei Arnim dokumentiert ein virulentes Interesse an der »Sattelzeit«, dessen Rahmenbedingungen sich auch noch für die Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts als konstitutiv erweisen. Der interdiskursive Bezug funktioniert in diesem Sinne als eine radikalisierte Gegenwartskritik, bei der die Problemanalyse der Romantik – zum einen (formal im *ordo inversus* durchgeführten) in der inhaltlichen Negation des *ordo inversus*, zum anderen in einer dualistischen Ausrichtung (die sich bei Kafka ihres jenseitigen Ziels beraubt) – nochmals überboten wird: Das aus der funktional gegliederten Gesellschaft exkludierte Individuum verharrt im *Schloß* als permanenter Exilant außerhalb der Dorfgemeinschaft; das Schloß als Textutopie, das zwischen der identitätsverweigernden Zurückweisung und den identitätsverfügenden, totalen Vereinnahmungsansprüchen des Dorfes als – wie auch immer wirksame – Vermittlungsinstanz insinuiert wird, wird als unerreichbar vorgeführt. Über diese – in einer paradoxen Stillelegung der Textdynamik kompromißlos inszenierte – Verlorenheit hinaus radikalisiert der Text eine Präsentationspraxis, die sich ikonoklastisch verschiedener, einander schließlich lahmlegender Vorstellungen von Zeit (Nacheinander vs. Gleichzeitigkeit) bedient: Als zusätzlich verstörender Effekt ergibt sich aus der blockierten Überschreitung eine für das 20. Jahrhunderts konstitutive Infragestellung und Relativierung chronologischer Zeitkonzepte, mit der auf subversive Art eine fundamentale subjektive Verunsicherung des Individuums vermittelt werden kann.

Trotz dieser entscheidenden Inversion romantischer Zugriffe bei Kafka ist den *Kronenwächtern* und dem *Schloß* in diesem Sinne epochenübergreifend die Überzeugung von einem Primat der Kunst gemeinsam: Sie erscheint auch bei Kafka noch imstande, die zeitgenössische »Wahrheit« performativ darzubieten und damit – zumindestens im Text – ästhetisch verfügbar zu machen.